

# Zašto definiramo umjetnost

---

**Brumnić, Emily**

**Undergraduate thesis / Završni rad**

**2023**

*Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj:* **University of Rijeka, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Rijeci, Filozofski fakultet**

*Permanent link / Trajna poveznica:* <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:186:954418>

*Rights / Prava:* [In copyright](#)/[Zaštićeno autorskim pravom.](#)

*Download date / Datum preuzimanja:* **2025-01-15**



*Repository / Repozitorij:*

[Repository of the University of Rijeka, Faculty of Humanities and Social Sciences - FHSSRI Repository](#)



SVEUČILIŠTE U RIJECI  
FILOZOFSKI FAKULTET

Emily Brumnić

Zašto definiramo umjetnost

ZAVRŠNI RAD

Rijeka, 2023.

SVEUČILIŠTE U RIJECI  
FILOZOFSKI FAKULTET

Emily Brumnić

Zašto definiramo umjetnost

ZAVRŠNI RAD

Preddiplomski sveučilišni studij Filozofije

Akadska godina: 2022./2023.

Mentorica: dr. sc. Ana Gavran Miloš

JMBAG: 00090872984

Rijeka, 2023.

## **IZJAVA**

Kojom izjavljujem da sam završni rad naslova *Zašto definiramo umjetnost* izradila samostalno pod mentorstvom dr. sc. Ane Gavran Miloš.

U radu sam primijenila metodologiju znanstvenoistraživačkoga rada i koristila literaturu koja je navedena na kraju završnoga rada. Tuđe spoznaje, stavove, zaključke, teorije i zakonitosti koje sam izravno ili parafrazirajući navela u diplomskom radu na uobičajen način citirala sam i povezala s korištenim bibliografskim jedinicama.

Emily Brumnić

Potpis:

---

## SADRŽAJ

1. UVOD .....	1
2. DEFINICIJA UMJETNOSTI.....	3
3. UMJETNOST I REPREZENTACIJA .....	5
3.1 Neo-reprezentacijska teorija .....	8
3.2 Konvencionalistička teorija reprezentacije.....	9
3.3 Neo-naturalističko objašnjenje reprezentacije.....	9
3.4 Goodman o reprezentaciji.....	10
4. UMJETNOST I EKSPRESIJA .....	12
4.1 Prigovori ekspresionizmu .....	13
5. UMJETNOST I FORMA .....	15
5.1 Prigovori formalizmu .....	16
5.2 Neo-formalizam.....	16
6. TEORIJA OTVORENOG KONCEPTA .....	18
7. ZAKLJUČAK .....	21
8. SAŽETAK I KLJUČNE RIJEČI.....	22
9. LITERATURA.....	23

## 1. UVOD

Umjetnost je nešto s čime se susrećemo u svakodnevici, provlači se kroz razne forme i oblike od glazbe, filma, fotografije, performansa pa do slikarstva i kiparstva. Svatko od nas je svjestan umjetničke prisutnosti ali se sam filozofski problem sastoji u pitanju što umjetnost jest? Različiti autori daju različite, ponekad i oprečne odgovore. Leo Tolstoy (1992) primjerice definira umjetnost kao aktivnost pomoću koje ljudi prenose vlastite emocije i doživljaje drugima, zatim to postaje univerzalno intersubjektivno iskustvo. On objašnjava kako estetska ljepota niti uroda nisu esencijalni elementi umjetničkih djela. Prema Tolstoju srž umjetnosti sastoji se u razmatranju ljudske egzistencije (str. 697-680). Poznati *Webster's Dictionary* (1988) definira umjetnost kao svjesnu upotrebu vještina i kreativnog uma pri izradi estetskih objekta. Prema Aristotelu umjetnost je imitacija ljudskih iskustva, reprezentacija ili *mimesis* određene radnje s ciljem da se osvijetle njezine univerzalne kvalitete. (Poetika, 1981., knjiga IX) Vidljivo je iz ovih oprečnih definicija kako određenje umjetnosti nije jednostavno.

Navodom različitih definicija umjetnosti prepoznajemo kako postoji prostranstvo različitih pristupa jednoj definiciji. Kako bismo uopće pokušali definirati umjetnost moramo razmisliti o tome koja joj je bit, što jest umjetničko djelo? Što se dešavalo s umjetnosti kroz povijest? Što umjetničko djelo čini umjetničkim? Koje su joj vrijednosti? Iz filozofskog aspekta prema umjetnosti potrebno je odrediti nužne i dovoljne uvjete onoga što umjetnost čini umjetnošću.

Stoga će se moj rad temeljiti na filozofskom problemu koji seže u temelj pitanja „može li se umjetnost može definirati?“, kako bih pokušala doći do odgovora na to pitanje baviti ću se tradicionalnim filozofskim teorijama kao što su reprezentacionalizam, ekspresionizam, formalizam zatim njihovim pod kategorijama kao što su neo-representacionalizam, neo-formalizam zatim ću prijeći na teoriju otvorenog koncepta. Nakon detaljne analize svih navedenih teorija i njihovih prigovora doći ću do zaključka da se na samu definiciju umjetnosti ne može odgovoriti.

Struktura ima sljedeći oblik. Prvo ću prikazati imitacijsku teoriju koju nalazimo već kod starogrčkih filozofa, Platona i Aristotela, prema kojoj se srž umjetnosti sastoji u imitaciji. Zatim slijedi prikaz reprezentacijske teorije, koja nastaje kao reakcija na novonastale umjetničke pravce i razvoj fotografije, pojam reprezentacije počinje se shvaćati kao nešto što predstavlja nekakav doslovni entitet. Zbog toga se javlja neo-representacijska teorija koja proširuje nedostatke reprezentacionalizma s obzirom na to da obuhvaća suvremene primjere umjetnosti

kao što su ready-made predmeti tvrdeći da imaju sadržaj i da su o nečemu. Potom ću prikazati ekspresionističku teoriju, koja se javlja nakon što su umjetnici prebacili fokus na ono unutarnje, objektivni svijet se kreće prikazivati kroz subjektivni doživljaj. Konačno analizirat ću formalizam, koji se pojavljuje kao odgovor na teoriju reprezentacije, baš kao i ekspresionistička teorija, umjetnici se kreću baviti vizualnom organizacijom, formom i dizajnom.

Detaljnou raspravom uočit ćemo kako sve ove teorije rezultiraju nizom prigovora, stoga ćemo u nastavku razmatrati teoriju otvorenog koncepta koja tvrdi da se umjetnost ne može definirati s obzirom na to da je sklona promjeni. Kao rezultat zaključit ćemo kako je teorija otvorenog koncepta rezultirala najplodonosnijem rješenjem a to jest da se umjetnost ne može kao takva definirati već da se je treba prepustiti otvorenom pitanju.

## 2. DEFINICIJA UMJETNOSTI

Filozofski problem „kako definirati umjetnost“ vrlo je aktualan, bez obzira na njegove bezuspješne ishode. No, netko bi mogao pitati zašto uopće trebamo definirati umjetnost kao takvu? Umjetnost je važno definirati upravo zato što intuitivno svatko od nas stvara svoju jedinstvenu sliku o tome što za njih uopće znači umjetnost. Primjerice netko smatra da ready-made nije umjetnost s obzirom na to da ne ulazi u neke konvencionalne norme umjetnosti s kojima se susrećemo svaki dan. Problem se sastoji u tome što postoji mnogo različitih oblika umjetnosti i umjetničkog izražavanja stoga je nemoguće sve umjetničke oblike ujediniti u jednu definiciju. Definicija umjetnosti pomogla bi nam u rješavanju dilema koje nastaju javljanjem novih umjetničkih formi, ali bi isto tako ograničila njezin kreativni proces.

Ljudskoj je prirodi svojstveno sustavno sistematizirati, za razliku od tvrdih znanosti koje možemo bez ikakvog problema definirati s obzirom na to da su utemeljene na empirijskim činjenicama, za umjetnost ne možemo reći isto. Prema Monsere (2015) filozofija umjetnosti se ne može pouzdavati u postojeće filozofske teorije, s obzirom na to da one nisu utemeljene. Postojeća je debata oko svake teorije koja se bavi definiranjem umjetnosti, filozofi se ne slažu oko samog koncepta umjetnosti, oko same uloge koju nose umjetničke institucije, povjesničari, estetskih značajki i tome sličnom (str. 165). Kada se primjerice bavimo filozofskom prosudbom toga koji artefakt zaslužuje umjetnički status a koji ne vidjet ćemo kako dolazi do problema gdje u koju instituciju ga izložiti, ako se uopće uspiju složiti oko njezina statusa. Drugim riječima nesložnost kreće od samih umjetničkih autoriteta, sam pokušaj definiranja umjetnosti pati s obzirom na to da se oslanja na intuiciju o tome što jest umjetnost (Monsere, 2015: 167, 170). Možemo se složiti kako se općenito ljudska populacija vodi intuicijom toga što jest umjetničko djelo, svaka osoba će imati nekakav pojam o tome što spada pod umjetničko djelo ali nitko neće točno reći što ono jeste. Svi bismo uspjeli odgovoriti na pitanje što je umjetnost tek tada kada bi uvjerljivo utvrdili nužne i dovoljne uvjete prema kojima bi za svaki objekt mogli reći je li ili nije umjetničko djelo (Pećnjak, 2013 :376). Kada bismo u tome bili uspješni mogli bismo strogo odrediti što jest umjetnost.

Tradicionalne definicije su pokušale dati odgovor na to pitanje tako što su se bazirale na jednoj ili više esencijalnih kvaliteta koje su karakteristične za sve vrste umjetnosti. „Prema Clive Bellu pretpostavka leži u tome da sva umjetnost ima jednu zajedničku kvalitetu koju dijeli ili jednostavno blebetasmo o umjetnosti“ (Dabney, 1977: 133). Potrebno je razumjeti samu bit



umjetnosti koja se provlači kroz povijest od samih početaka pa do dana današnjeg. Umjetnost je imala različite funkcije, ideje, stilove stoga ne možemo govoriti o dominantnom stilu umjetnosti već to pokušavamo svesti na opću razinu. Tradicionalna podjela umjetnosti jest na književnost, glazbu, kazalište, slikarstvo, kiparstvo, arhitekturu, ples a suvremenija uključuje i film, fotografiju, performans itd. Odgovor na pitanje zašto uopće pokušavamo definirati umjetnost leži u želji da odredimo što sva umjetnička djela dijele kroz prošlo, sadašnje i moguće buduće vrijeme, koje su to zajedničke karakteristike, odrednice i svojstva prema kojem neko djelo dobiva status umjetničkog (Pećnjak, 2013: 377).

### 3. UMJETNOST I REPREZENTACIJA

Srećemo se s reprezentacijom u svakoj pojedinačnoj vrsti umjetnosti jer su mnoga djela o nečemu te imaju sadržaj koji se može razumjeti. Sve do početka 20. stoljeća slikarstvo i kiparstvo bilo je reprezentacijsko. Književnost, glazba, balet, klasični film, kazalište sve su to primjeri umjetnosti za koje se ne treba posebno dokazivati njihovo svojstvo reprezentiranja. Kao što ćemo vidjeti u nastavku, čak se i apstraktno slikarstvo može podvesti pod reprezentacijsku teoriju budući da mu možemo pripisati svojstvo da je o nečemu (Pećnjak, 2013: 378-379). Možemo li definirati umjetnost iz reprezentacijske perspektive na umjetnost?

Prvi i najstariji odgovor na postavljeno pitanje nudi imitacijska teorija, kao preteča reprezentacijske teorije, koju nalazimo kod Platona i Aristotela. Platon, u svom djelu *Država* kreira savršen sistem u kojem nema mjesta za umjetnike. Referira se na umjetnost kao vrsti imitacije. Objašnjava kako glumci imitiraju radnje iz svakodnevnog života i kako s druge strane vizualni umjetnici prave kopiju stvarnosti tako da „zrcale“ stvarnost oko sebe, drugim riječima, umjetnik pravi kopiju stvarnosti. Prema Platonu srž umjetnosti se sastoji u *Mimesisu*, *mimesis* je najjednostavnije rečeno, doslovno imitiranje stvarnosti. Platon smatra da su umjetnici u društvenom kontekstu beskorisni i kako nema vještine u pukoj imitaciji stvarnosti. Osim toga zaključuje kako drama i pjesničko recitiranje u ljudima izaziva uvjerljive, prividne emocije radije nego racionalno razmišljanje. Takve se emocije prema Platonu ne trebaju manipulativno izazivati s obzirom na to da one potiču burne, prividne emocije, što se u današnjem kontekstu može poistovjetiti s vještom manipulacijom političkih reklama koje ljude pridobiju zbog izazivanja uvjerljivih emocija radije nego njihovih racionalnih zaključaka (Carroll, 1999: 19, 20).

Aristotel također priča o umjetnosti kao imitaciji, no on s druge strane ne vidi nikakve negativne učinke umjetnosti. Slaže se s Platonom da umjetnost izaziva emociju u svima nama, no Aristotelova perspektiva zagovara kako primjerice, drama u gledatelju izaziva svoje kakvu katarzu, emocije koje su prouzrokovane u osobi djeluju oslobađajuće. Aristotel negira Platonovo viđenje da drama ne stimulira ljudski razum, već smatra da je izrazito poučna, korisna i da ljudi uče iz priloženih imitacija. Ključni element u Aristotelovoj definiciji drame jest oponašanje ljudske radnje, prepričavanje neke radnje ili priče. Aristotelov utjecaj vidljiv je i danas primjerice kada ljudi ne uživaju u novim, suvremenim formama umjetnosti koji odskakuju od tradicionalnih imitacijskih viđenja umjetnosti, tome je tako jer ljudi pronalaze sebe u

umjetnosti koja imitira stvarnost. Umjetnička imitacija obogaćuje svakodnevni život gledatelja, u kontekstu racionalnog zaključivanja i primjenjivanja ali isto tako izaziva empatiju, osjećaj ugone i zadovoljstva (Carroll, 1999: 20).

Kod Platona i Aristotela umjetnost se razlikuje od umijeća upravo radi svoje specifične prirode koja uključuje *mimesis* ili imitaciju stvarnosti. Prva tradicionalna teorija tvrdi da je *mimesis* nužan uvjet nečeg što bismo nazivali umjetnost. Kod Platona i Aristotela je imitacija doslovna, nema razlike između imitacije i onoga što se imitira. Antička umjetnost počivala je na ideji doslovne imitacije stvarnosti, primjerice Grčka skulptura vješta je imitacija heroja, bogova, ljudi, funkcija skulpture jest imitacija, prikaz navedenoga. Motiv *mimesis* je u to vrijeme nosio ulogu glavnog motiva s obzirom na to da se primjerci tadašnje umjetnosti očituju u oponašanju, postizanju što vjernije sličnosti sa stvarnim svijetom. Ovakvo shvaćanje umjetnosti preživljava sve do 18. stoljeća gdje se umjetnost i dalje razumije kao imitacija stvarnosti. U tom se stoljeću provela prva sistematizacija umjetnosti gdje su se ljudske djelatnosti poput slikarstva i poezije krenule odvajati od onih tvrdih znanosti kao što je primjerice kemija, astronomija. (Carroll: 1999, 20,21).

Prema Carrollu (1999) gledište koje Platon i Aristotel dijele jest da se srž umjetnosti sastoji u imitaciji. Pjesništvo imitira radnje, dramska umjetnost reprezentira međuljudske odnose, slikari kao da drže ogledalo u rukama i okreću se oko svoje osi, imitirajući svijet oko sebe. Slikarstvo se u to doba fokusiralo na reprezentaciju, kopiranje stvarnosti, ono što nama danas pruža fotografija. Platon i Aristotel također spominju muziku i ples te ih također sistematiziraju pod reprezentacijsku umjetnost, umjetnost koja imitira. Sva umjetnost prema njima bila je nužno uvjetovana imitacijom, iz toga zaključujemo:

X je umjetničko djelo samo ako je imitacija (str. 21).

Prema ovoj definiciji odlučujemo koje djelo zaslužuje titulu umjetničkog djela kao takvog. Ako djelo ne sadrži elemente imitacije zaključujemo da to djelo nije umjetnost. Platonovo i Aristotelovo gledište zaista je bilo aktualno u njihovo doba budući da su primjeri umjetničkih djela zaista bili strogo imitirajući. Međutim, gledajući iz današnje perspektive reprezentacijska teorija ne sadrži dovoljno uvjeta koji bi zadovoljili opseg suvremenih umjetnosti. Prošćemo li se po bilo kakvom suvremenom muzeju, zagledamo u apstraktnu sliku na zidu, jasno nam je da se tu prikazuje mnogo više od same imitacije. Carroll povijesnim pregledom toga kako se razvijala umjetnost pokušava pronaći definiciju koja će sadržavati sve nužne i dovoljne uvjete onoga što umjetnost zahvaća.

U kasnom 19. i ranom 20. stoljeću fotografija postaje dostupna i aktualna što je vizualnu umjetnost odvučilo od koncentracije na reprezentiranje svijeta oko sebe, pošto je sama fotografija efikasnije odrađivala posao. Nastupaju pravci poput ekspresionizma, kubizma, fovizma, minimalizma, gdje se umjetnici izražavaju koristeći razne likovne tehnike, oblike, boje, fokusirajući se na samu strukturu djela. Suvremen pristup i tehnike umjetničkog izražavanja odstupaju od onoga što su Platon i Aristotel nazivali *mimesis*. (Carroll, 1999: 24,25)

Ovdje je važno naglasiti kako se ne odbacuje sama teorija već se pomnije barata sa samim značenjem reprezentacije. Reprezentacija se više ne shvaća isključivo u poimanju mimesisa, već reprezentacija može stajati kao nešto što predstavlja nekakav doslovni ili metafizički entitet, bez da ga „zrcali“ iz svakodnevice. Na primjeru portreta vidimo notu reprezentacije, no taj portret više ne mora biti preslika te osobe kako bi ju reprezentirala. Isto tako možemo za primjer navesti Picassovu „Guernicu“ koja reprezentira bombardiranje grada Guernice za vrijeme Španjolskog građanskog rata (Carroll, 1999: 25).

Prema tome druga definicija umjetnosti glasi:

X reprezentira Y (a Y predstavlja (stoji za) objekte, osobe, događaje i radnje) akko (1) X namjerno predstavlja (stoji za) Y i (2) publika prepoznaje da X predstavlja (stoji za) Y.

Koliko god je nova definicija bila uspješna u tome da uključi niz različitih predmeta, njen nedostatak je i dalje u tome što je isključiva. To ukazuje na to da je pojam reprezentacije i dalje preuzak i da ga treba proširiti. Ova definicija jednostavno ne vrijedi za neke vrste apstraktne umjetnosti koje se bave isključivo formom, strukturom, bojama, eksperimentalnim crtanjem i sličnim. Isto tako kada gledamo arhitekturu izgleda da neke od najcjenjenijih građevina nisu izgrađene u svrhu da bi nešto reprezentirale, već su samo vizualno primamljive, dekorativno oplemenjene ili građene u skladu sa zlatnim pravilima. Primjerice katedrala Sv. Petra u Rimu koja ne mora reprezentirati Božju kuću, već jest Božja Kuća. Kaptol u Washingtonu, D.C. ne stoji kao zakonodavna građevina već se u njoj provodi zakonodavstvo. Možemo još navesti dekorativnu umjetnost koja ništa ne reprezentira, apstraktne filmove, videe, fotografije, plesove i dramske performanse. Nakon svega navedenog moramo složiti s Carrollom (1999) da ova definicija isključuje svojstva određenih umjetnosti (str. 25).

### 3.1 Neo-reprezentacijska teorija

Imitacijska i reprezentacijska teorija nisu rezultirale zadovoljavajućom definicijom umjetnosti, stoga prelazimo na neo-reprezentacijsku teoriju umjetnosti koja tvrdi:

X je umjetničko djelo samo ako ima predmet o kojem iznosi neki komentar (o kojem nešto govori ili izražava).

Kod same neo-reprezentacijske teorije zanimljivo je to što pokriva suvremene oblike umjetnosti kao što je primjerice ready-made. Marcel Duchamp je poznat u ovom žanru sa svojoj svjetsko poznatom instalacijom „Fountain“, Duchamp se odlučio poigrati s ljudskom koncepcijom umjetnosti tako da je postavio najobičniji pisoar u galeriju i nazvao je „Fountain“. Neki ljudi su smatrali instalaciju apsurdnom no mnogi kritičari smatraju kako je inovacija 20. stoljetne umjetnosti. Duchamp vadi najobičniji predmet iz „običnog svijeta“ te ga uvodi u umjetnički, te u nama izaziva pitanje što ovaj pisoar čini umjetničkim predmetom? Upravo to što on za razliku od običnog pisoara nešto govori, stavlja definiciju umjetnosti i umjetničkog poimanja u prvu perspektivu. Navodi nas da se pitamo ima li taj predmet svojstva koja treba imati umjetnički predmet? Je li je ovo umjetničko djelo, djelo zato što je postavljeno u galeriji? Je li je za nastanak umjetničkog djela nužan umjetnički genij? To djelo u nama stimulira ambiciju za preispitivanjem tradicionalnog gledišta umjetnosti, dok s druge strane obični pisoar nije u mogućnosti izazvati takvo što s obzirom da je isključivo artefakt. „Fountain“ govori o nečemu (Carroll, 1999: 27-29).

1. Sva umjetnička djela zahtijevaju interpretaciju.
2. Ukoliko nešto zahtijeva interpretaciju, tada ono mora biti o nečemu.
3. Stoga, sva su umjetnička djela o nečemu.

Neo-reprezentacijska teorija nadovezuje se na poimanje same reprezentacije, one se mijenjaju , proširuju i rezultiraju time da imamo nekoliko različitih shvaćanja reprezentacije koje pokazuju fleksibilnost same teorije i mogućnosti da bude sveobuhvatna. Reprezentacijska teorija zastupa da umjetnost s intencijom predstavlja nekakve objekte, osobe, događaje i radnje i da je u isto vrijeme publici jasno što se reprezentira. Neo-reprezentacijska teorija proširuje taj koncept tako što umjetnička djela ne moraju nužno nešto reprezentirati kao takva osim toga djelo ne treba intuitivno biti jasno publici. Neo-reprezentacijska teorija uvodi potrebu interpretacije, sama interpretacija djela nas navodi do zaključka da su sva umjetnička djela o nečemu. Tom tvrdnjom proširujemo spektar toga što će se kategorizirati pod umjetnošću kao

što je primjerice ready-made, performansi i slično. Neo-reprezentacijska teorija nas navodi na razmišljanje o samoj svrsi umjetničkih djela. Unatoč prednostima, teorija nailazi na kritike, s obzirom na to da one umjetnosti poput arhitekture ili glazbe upravo nemaju sadržaja za interpretaciju.

### 3.2 Konvencionalistička teorija reprezentacije

Povijesno gledano reprezentacije se sustavno razlikuju, svaka kultura ima drugačiji način spekuliranja. Egipćani prikazuju nos s profila dok oči smještaju frontalno dok se renesansni čovjek crtao iz iste perspektive. Ljudi se kulturalno razlikuju, isto tako različito shvaćaju i razumiju reprezentacije ovisno o znanju koje im je prethodno implementirano. Carroll za primjer navodi Afričko pleme koje je imalo problema s identificiranjem što je na slici koja je slikana na Zapadu. Uspoređuje konvencije različitih reprezentacijskih sustava s razumijevanjem stranih jezika, za razumijevanje stranih jezika potrebno je o njima učiti iz temelja. Vizualne reprezentacije posjeduju tragove, simbole koje nas poput jezičnih znakova navode na njihovo značenje. Kako bismo znali da aura iznad žene simbolizira da je ona svetica, moramo prethodno naučiti povijesni kontekst. Ovo gledište možemo nazvati konvencionalnim ili semantičkim pošto se radi o vizualno-znakovnim reprezentacijama kojima je temelj uspostavljen pravilima koje povezuju vizualne reprezentacije s entitetima, poput jezika (Carroll, 1999: 39-41).

Prema tome:

X reprezentira Y samo ako X denotira Y u skladu s utvrđenim sustavom konvencija.

Tu se javlja problem fenomenologije automatskog prepoznavanja sličnosti koje konvencionalisti ne mogu objasniti, nekad nam neke slike jednostavno izgledaju prirodnije od drugih bez obzira na naše prethodno znanje.

### 3.3 Neo-naturalističko objašnjenje reprezentacije

Jezična analogija konvencionalističkih teoretičara zvuči ekstremno s obzirom na to da se razumijevanje vizualnih reprezentacija odvija puno brže i jednostavnije od učenja nekog stranog jezika. Provedena su istraživanja koja nam pokazuju da djeca koja nisu bila izložena slikama prvih godinu i pol života s lakoćom prepoznaju reprezentacije s kojima se ranije nisu susretala, što nam ukazuje da nije nužno prethodno poznavanje konvencionalnih kodova.

Receptivna inteligencija se odvija tečnije, moglo bi se reći i automatski. Radi se o ljudskoj apriori sposobnosti koja nam omogućuje razumijevanje reprezentacije čim se s njome susrećemo. Napredovanjem slikarskih sposobnosti i tehnika, djela su postepeno izgledala sve realističnija i to je nešto što laik pukom usporedbom može zaključiti. Neo-naturalizam leži na čvrstim temeljima ljudske psihologije dok konvencionalizam krpa rupe ljudskog empirijskog neznanja. Posljedično Carroll (1999) kombinira konvencionalističku teoriju s neo-naturalističkom što rezultira definicijom:

Vizualni oblik X reprezentira Y (objekt, osobu, mjesto, radnju, događaj ili drugi vizualni oblik) akko (1) X ima sposobnost da kod normalnog promatrača uzrokuje prepoznavanje Y-a u X-u samo na temelju gledanja; (2) promatrač prepoznaje Y u X-u samo na temelju gledanja; (3) X namjerno denotira Y; i (4) promatrač prepoznaje namjeru da X denotira Y. (str. 42-45)

### 3.4 Goodman o reprezentaciji

Nelson Goodman u prvom poglavlju svog djela *O jezicima umjetnosti* zagovara konvencionalističku teoriju reprezentacije. Javlja se kao kritika na pojam reprezentacije koju je zagovarao Platon a to jest da je pojam sličnosti nužan i dovoljan uvjet za reprezentaciju. Goodman s druge strane naglašava kako je sličnost refleksivna i simetrična relacija, što bi značilo da predmet liči na samog sebe ali se ne reprezentira.

„Reprezentirati prvenstveno znači denotirati, referirati na neki objekt nekim referirajućim sredstvom koje je, naravno različito od samog objekta na koji se referira.“ (Pećnjak, 2003: 241)

Primjerice blizanci liče jedan na drugog ali se ne reprezentiraju. Goodman razlikuje dva tipa referencije denotaciju i oprimjerivanje, denotacija je relacija između dva izraza primjerice „zvijezda Danica“ i „zvijezda Večernjača“. Oprimjeravanje opisuje primjerom krojačke knjižice, ona predstavlja boje i uzorke tkanine kupcima ali pritom kupci zanemaruju veličinu tkanine jer to nije relevantno u ovom kontekstu. Spominje i metaforičku referencu koja se koristi kada primjerice kažemo za sliku da je „tužna slika“. Goodman također ističe kako treba uzeti u obzir da stvari liče na druge stvari na puno različita načina, „Ivica“ se primjerice može prikazati kao čovjek, prijatelj, brat ili student, ili primjerice portret Stjepana Radića koji ga prikazuje kao političara i nacionalnu vođu, iako je on bio brat, suprug, otac taj ga portret ne prikazuje kao brata ili oca obitelji. Zanimljivi su slučajevi slike koje prikazuju objekte koji ne postoje u realnom svijetu, ako uzmemo za primjer sliku jednoroga kao tip ili vrstu slike jasno

je da one ne reprezentiraju neki objekt kao što ga reprezentira portret Radića, dakle slika može biti određene vrste a da pritom ne reprezentira ništa (Pećnjak, 2003: 242).

Pitanje koje on tu postavlja jest na koji način preslikati sve te mogućnosti? Problem jest da ne postoji sterilan, specifični način postojanja predmeta, ne postoji „nevino oko“ koje osvjetljava jednu realnost, oko odabire što će vidjeti s obzirom na čovjekove predispozicije i predrasude. Nije moguće vidjeti predmet po sebi, niti jedan umjetnik ne može slikati ono što vidi, to je vidljivo kroz samu povijest umjetnosti, različiti narodi su na drugim područjima i kroz različita razdoblja istu tematiku prikazivali na neki svoj, specifičan način. Ovdje je fokus na načine mogućih reakcija na svijet a ne na ono što on „jest po sebi“. Naturalist primjerice prebacuje vanjski svijet u dvodimenzionalnu površinu, adaptira svjetlost kako bi se postigla dubina, to su sve načini kojima se oko da zavarati. Mnogi psihološki aspekti imaju na to utjecaj, naše iskustvo, interes, stavovi, kultura i slično. Nije moguće doslovno kopirati vanjski svijet, stvarnost je trodimenzionalna, slikari se služe raznim tehnikama kako bi prevarili golo oko. Goodmanova teorija je prema tome kognitivistička prema tome on gleda na estetiku iz epistemološkog aspekta s obzirom na to da simboli u umjetnosti pomažu u boljem razumijevanju svijeta. Prednost ove teorije jest da nam objašnjava zašto umjetnost ima toliki utjecaj na čovječanstvo, zbog čega je ona korisna i zašto se izučava. Umjetnost usmjerava naš um, ona nam otključava pogled na jednu tematiku s više perspektiva, otkriva nove načine viđenja stvarnosti i tako nam proširuje spoznaju. Njezina vrijednost se ne sastoji u pukoj reprodukciji već nam omogućava više pogleda na jednu realnost.

Goodmanova teorija javila se kao kritika na Platonov imitacijski pogled na reprezentaciju. Možemo se složiti da je zauzeo zanimljivu perspektivu na pojam reprezentacije s obzirom na to da se odmaknuo od samog fokusa na entitete po sebi te krenuo razmatrati reprezentaciju kroz ljudsku psihologiju odnosno kako naš um percipira reprezentacije. Ističe kako ne postoji stvar „po sebi“ i da je nemoguće vidjeti nešto kroz „nevino oko“ s obzirom na to da nam umjetnost otključava više pogleda na jednu realnost što Goodman uspješno potkrepljuje povijesnim i psihološkim činjenicama. Osim toga Goodman uspijeva izvući pouku o raznim beneficijama koje nam umjetnost pridonosi a jedna od mnogih jest da nam služi kao alat za shvaćanje svijeta oko sebe. Moramo se složiti da je od nedvojbene važnosti razmatrati umjetnost kroz epistemološki aspekt.



## 4. UMJETNOST I EKSPRESIJA

Stoljećima, pričalo se o reprezentacijskoj teoriji, glavni fokus je bio na primarnome, onome što objektivno reprezentira vanjski svijet. Problem reprezentacijske teorije bio je taj što ona poput znanosti opisuje vanjski svijet, zbog čega se javlja problem distinkcije umjetnosti od ostalih znanosti. Prijelazom iz 18. u 19. stoljeće dogodio se preokret, umjetnici su počeli stavljati fokus na ono unutarnje, prikazivali su objektivni svijet kroz svoj vlastiti subjektivni doživljaj. Nastojali su prenijeti emociju u djelo, tako je umjetnost izrasla iz čiste reprezentacije i ostalih znanosti. Wordsworth u predgovoru svojih 'Lirskih balada' navodi kako je poezija spontani izljev intenzivnih osjećaja, time je htio reći da je uloga pisca ta da ne zrcali akcije drugih ljudi, već da se okrene vlastitom instinktu. Romantičari se bave svojim emocionalnim doživljajem na danu temu onoga što je prikazano. Glazbena dijela poput onih od Beethovena, Brahmsa, Tchaikovskog čisti su primjeri ekspresije snažnih emocija. Umjetnik koji je zrcalio vanjski svijet sada zrcali ono što nosi u sebi. Riječ „ekspresija“ dolazi od latinske riječi što znači „izbaciti“. Ekspresija je prema Leu Tolstoju forma komunikacije putem kojeg se emocionalno stanje izbacuje na površinu i time prenosi čitateljima, slušateljima ili gledateljima (Carroll: 1999: 61).

Ekspresionistička teorija se bazira na tome da prenosi emociju na publiku tako što u ljudima izaziva ono što i sam umjetnik osjeća. Radi se o odnosu između umjetnika, publike i emocije koju oni dijele.

Prema tome x je umjetnost samo ako umjetnik u ljudima uspije prenijeti svoje vlastito emocionalno stanje.

Prije nego što se složimo s tom definicijom, postaviti ćemo nekoliko pitanja. Pretpostavimo da smo u prisutnosti osobe koja je upravo izgubila posao, mi kao suosjećajna bića osjećamo se kao da smo i mi zajedno s tom osobom izgubili posao. Da li je ta osoba prijenosom svojih emocija na nas stvorila umjetničko djelo? Čini se da nije, kada je osoba uzrujana ona nesvjesno prenosi emocije na okolinu bez ikakvog razmišljanja. Umjetnik s druge strane izražava emocije s namjerom, autor promišlja o tome što osjeća zatim taj osjećaj preoblikuje u djelo putem kojeg će i u publici izazvati jednaku emociju, Carroll objašnjava kako je nešto umjetnost ako se radi o obostranoj emociji koja je s namjerom prenesena (Carroll, 1999: 59-62).

No ako uzmemo u obzir stvari poput čestitka na prvu se svi možemo složiti da one isto tako prenose emociju koja je s namjerom prenesena, ali se ne bi složili da su čestitke umjetnička djela. Tome je tako jer su čestitke generalizirane, dok umjetnik prenosi svoju vlastitu personaliziranu individualnu emociju. Stoga moramo nadodati da je jedno od nužnih uvjeta to da je emocija umjetnika jedinstvena. Carroll zatim navodi primjer gdje umjetnik svoju burnu emociju ljutnje izražava tako što se razbacuje bojom po platnu, umjetnik u ovom slučaju izražava emociju ali ekspresionistička teorija upravo pokušava povući crtu između običnog izbacivanja emocija i ekspresije emocija u umjetnosti. Umjetnik proučava svoje emocije, promišlja na koji će ih način izraziti, pjesnik se igra riječima, glazbenik notama, kipar materijalima, formama, oblicima. Svaki umjetnik svoje emocije provlači kroz racionalni proces gdje on promišlja o pravoj formi njihovog transfera publici, gađaju ka onom što prenosi pravi osjećaj kroz svoje jedinstvene individualizirane pristupe (str. 62-65).

Prema tome poboljšana definicija umjetnosti koju ekspresionistička teorija nudi jest:

X je umjetničko djelo ukoliko je (1) namjerno (2) prenošenje do publike (3) jednakog (identičnog tipa) (4) individualiziranog (5) emocionalnog stanje (emocije) (6) kojeg umjetnik osjeća i (7) pojašnjava (8) koristeći se crtama, oblicima, bojama, zvukovima, radnjama i/ili riječima.

Ekspresionistička teorija dala je objašnjenje i definiciju umjetnosti pomoću emocija i osjećaja. Postoje dvije vrste ekspresionističke teorije jedna je transmisivna s obzirom na to da joj je glavni fokus na prenošenju emocije publici, s druge strane imamo čistu ekspresionističku teoriju koja se bavi pojašnjavanjem umjetnikovih osjećaja. Nakon preokreta gdje se prebacio fokus s vanjskog svijeta na unutarnji, reprezentativna teorija je pala u drugi plan, tome je tako što se i starija djela mogu sagledati iz ekspresionističkog aspekta. Ekspresionizam kao teorija je i danas vrlo aktualna u umjetničkom svijetu.

#### 4.1 Prigovori ekspresionizmu

Transmisivnim ekspresionistima se glavna ideja umjetničkog stvaralaštva sastoji u tome da se emocija prenese publici dok čisti ekspresionisti u tome pronalaze problem. Pretpostavimo da imamo umjetničko djelo koje odlučimo sakriti u podrumu, znajući da bi ono kada bi izašlo pred javnošću postalo cijenjeno. Pitanje je da li je ono umjetničko djelo i kada je izolirano od javnosti? Pjesnik se koristi određenim vokabularom, izražava se na određeni način kako bi prodro do ciljane publike, kada bi se koristio privatnim jezikom bez da razmišlja o onome koji će se susreti s djelom, ono zaista ne bi bilo umjetničko djelo. Pomoću ovih prigovora

dolazimo do nedvojbenog zaključka koji ukazuje na važnost komponente koja uključuje samu publiku, drugim riječima djelo postaje umjetničko kada zadovolji publiku kojoj je namijenjeno. Transmisijska teorija također postavlja dva uvjeta prvi je iskustveni uvjet gdje umjetnik treba detektirati relevantnu emociju koju želi prenijeti a drugi je uvjet identiteta koji zahtijeva da se prenese upravo ta precizirana emocija. Problem kod ovih uvjeta je taj da ne možemo očekivati od publike da osjeća jednaku emociju, osim toga nije uvijek jasno o kojem se emocionalnom stanju umjetnik nalazi u procesu stvaranja, može i on sam biti nesvjestan. Ono što je neporecivo jest činjenica da svako umjetničko djelo nešto izražava a to jest emocija. Emocija je dakle nužan uvjet da djelo bude umjetničko, ali opet ne dovoljan da bi obuhvatio sve vrste umjetnosti.

## 5. UMJETNOST I FORMA

Formalizam se pojavljuje kao odgovor na teoriju reprezentacije, baš kao i ekspresionistička teorija. Pojava novih umjetničkih praksi doprinijela je razvoju ovih novih teorijskih pravaca u filozofiji umjetnosti. Kubizam i minimalizam su ključni za razvoj formalizma, jer se fokusiraju na apstraktni izraz, što ih jasno razlikuje od tadašnjih tendencija prema reprezentaciji. Dolazi do ovog preokreta radi pojave digitalne fotografije koja sada u potpunosti zamjenjuje reprezentacionalizam, umjetnici se kreću baviti vizualnom organizacijom, formom i dizajnom. Umjetnici kao što je primjerice Cezanne reprezentiraju oblike mrtve prirode pomoću geometrijskih. Nakon Kubizma 20. stoljetna umjetnost kreće u apstrakciju te se umjetnički fokus stavlja na boje, strukturu, oblike koju ne moraju ništa reprezentirati. (Carroll, 1999: 108)

Prema Bellu djelo postaje umjetničko kada posjeduje specifičnu formu, značajna forma jest svojstvo od kojeg su sačinjena sva umjetnička djela, pod ta svojstva spadaju oblici, raspored crta, volumen, boje, prostorni spektar i tome slično. Nadovezujući se na specifičnu formu važno je napomenuti kako se formalizam naslanja na Gestalt psihologiju koja tvrdi kako prava umjetnost stimulira imaginaciju tako što promatrač uočava zadovoljstvo u organiziranoj kompoziciji linija, boja, oblika, međuprostora, vektora i tako dalje. Primjer tome je djelo Jacques-Luise Davida, Zakletva Horacija, u središtu djela pozicioniran je Horacijev mač i ruke koje čine slovo X što automatski u nama izaziva pozornost i postavlja fokus jer naša percepcija reagira na određenu kompoziciju (Carroll, 1999: 109, 110).

Formalizam uspijeva obuhvatiti i ostale umjetničke oblike kao što su glazba, ples, arhitektura. Složili smo se oko toga da nije sva glazba ekspresionistička ali je nedvojbeno da svaka glazbena kompozicija ima formu. Osim toga formalizam uspijeva obuhvatiti i dekorativnu umjetnost, klasična reprezentacijska djela u čemu druge teorije nisu bile uspješne. Formalizam zvuči obećavajuće s obzirom na to da sva djela imaju nekakvu formu stoga ako pretpostavimo da je imanje forme jedan od nužnih uvjeta za biti umjetničkim djelom onda je ono sveobuhvatna teorija.

Prema tome:

1. Samo ukoliko je x svojstvo koje dijele sva umjetnička djela, možemo ga smatrati nužnim (esencijalnim) svojstvom umjetnosti.
2. Ili reprezentacija ili ekspresija ili forma su svojstva koje imaju sva djela.
3. Reprezentacija nije svojstvo svih djela.
4. Ekspresija nije svojstvo svih djela.
5. Dakle, forma je svojstvo svih djela.
6. Dakle, forma je nužno (esencijalno) svojstvo svih djela.

Prema Carrollu (1999) Formalizam nudi definiciju za određenje umjetničkog djela:

X je umjetničko djelo akko je napravljeno da bi primarno posjedovalo i prikazivalo značajnu formu (str. 114-115).

### 5.1 Prigovori formalizmu

Pitanje koje se sada postavlja je da li može formalizam vrijediti kao sveobuhvatna teorija? Ako gledamo iz povijesnog aspekta ono ne ide u prilog formalizmu, u povijesti su djela imala namjenu da bi podsjećala gledatelje na vjeru, tradiciju, povijesne trenutke, događaje kako bi se u njima rodila pouka. Jedan relevantan primjer koji prikazuje kako formalizam nije sveobuhvatna teorija jest rasprava o filmu Trijumf volje. Formalisti daju prioritet ispitivanju formalnih kvaliteta i strukture djela, procjenjujući njegove vrijednosti isključivo na temelju tih aspekata, dok zanemaruju reprezentativnu prirodu i prikaz nacističke diktature, reprezentacijski element se u ovom slučaju ne smije zanemariti. Isto je tako primjerice s književnošću u kojoj naravno ima djela koja se fokusiraju isključivo na formu ali je neupitno da je reprezentacijski karakter daleko u prvom planu, najbazičniji primjer jest primjer tragedije, takvo djelo je nemoguće uopće definirati kao umjetničko bez da ne uključimo njezini reprezentacijski karakter (Carroll, 1999: 115-125).

### 5.2 Neo-formalizam

Neo-formalisti rješavaju nedostatke formalizma tako što tvrde da su sadržaj i forma tretirani kao nužni elementi umjetničkog djela što rješava prigovore formalizmu. Neo-formalizam također uvažava ekspresionističke elemente tako da ih veže uz samu formu, za razliku od formalista koji su pojam forme ostavili nedefiniranim, neo-formalisti dopuštaju

umjetnicima da realiziraju odnos sadržaja i forme što rezultira otvorenom formulacijom tog uvjeta. Kritičari ističu kako je nedostatak neo-formalizma sličan kao i kod imitacijske teorije s obzirom na to da se prestala razvijati nakon što je nastupio realizam, tako je isto s neo-formalizmom s obzirom na to da on ne podnosi promjene u umjetnosti. Neo-formalisti objašnjavaju kako umjetnost svojim razvitkom zahtijeva promjenu u formi, osim toga ono kao teorija prednjači formalizmu jer inkorporira važnost reprezentacijskih elemenata a to radi tako da se ne bavi isključivo reprezentacijskim karakterom već je osjetljiv i na one ekspresionističke koje su fokusirane na sam sadržaj (Carroll, 1999: 125-136).

Svojim širokim vrednovanjem neo-formalizam gubi preciznost što rezultira time da svojom definicijom obuhvaća puno više predmeta od onih koje mi težimo definirati. Neo-formalisti su ukomponirali sadržaj i formu što se pokazalo neadekvatnim s obzirom na to da smo utvrdili da postoje djela koja nemaju značenje niti sadržaj a pri tome posjeduju formu, jedan adekvatan primjer jest primjerice orkestralna glazba. Osim toga neupitno je da postoje djela koja nemaju značenje a smatraju se oličenjem umjetničke forme. Problem se sastoji u nejasnom određenju toga što uopće smatramo pod sadržajem. Carroll navodi primjer sliku sv. Franje s magarcem, gdje ukazuje na to da možemo sadržajno objasniti sliku kroz njezinu formu tvrdeći da je namjena tih elemenata da stoje kao referenti sv. Franja i njegova konja, s druge strane možemo tvrditi da lik sv. Franje izražava osjećaj ljubavnosti ili pak da sadržaj slike nosi pouku da svi trebamo biti dobri prema životinjama. Sve se čini da ovisi iz kojeg konteksta određujemo sadržaj dijela, posljedično povlačenje jasne granice između sadržaja i forme postoje labilan posao, što nam je ukazalo kako se forma ne može odrediti na temelju sadržaja. Reći da su dijelovi i relacije osnove umjetničke forme također nailazi na niz prigovora s obzirom na to da takvo shvaćanje forme dopušta da se bilo kakva relacija između dijelova i elemenata umjetničkog djela uzima kao primjer umjetničke forme. U romanima su formalne relacije primjerice količina likova, različite osobine ili karakteri likova, skulpture pak mogu biti uravnotežene, neuravnotežene i tome slično (Carroll: 1999, 137-141).

Do sada smo se susretali s mnoštvo različitih pokušaja definiranja umjetnosti pritom se već sada možemo složiti kako sve teorije imaju nekakve probleme, nisu sveobuhvatne, ne uspijevaju naći nužne i dovoljne uvjete. Dakle zaključujemo da se umjetnost kao takva ne može definirati, s obzirom na to prelazimo na alternativnu teoriju, teoriju otvorenog koncepta koja objašnjava problematiku umjetnosti tako da je ne pokušava definirati već je ostavlja fenomenu otvorenog pojma.

## 6. TEORIJA OTVORENOG KONCEPTA

Prema teoriji otvorenog koncepta umjetnost se ne može definirati. Konstantni neuspjesi teorija ukazali su na nešto važno a to jest da umjetnost kao takvu nije moguće definirati. Gledano iz povijesnog aspekta primjećujemo kako je umjetnost sklona promjeni, stalno se služi novim tehnikama, formama i materijalima. S obzirom na to možemo pretpostaviti da će tako biti i u budućnosti stoga ne možemo navesti nužne i dovoljne uvjete. Osim toga jasno je kako je inovacija veliki dio umjetnosti, kada bismo pokušali definirati samu umjetnost tada bismo smanjili prostor za njezin razvoj. Tom zaključku je prvenstveno doprinio Ludwig Wittgenstein u svom djelu *Filozofska istraživanja*. Njegova teza se bavi temeljnom filozofskom dilemom koja se javlja u okolnostima u kojima propozicije gube svoje značenje zbog nepostojanja odgovarajućeg prostora unutar okvira reprezentacije stvarnosti, što rezultira prazninom jezika. U tom kontekstu, konvencionalna filozofska potraga za identificiranjem bitnih i sveobuhvatnih kriterija za definiranje pojmova postaje besmislena. Wittgenstein stoji iza toga da umjetnost nije potrebno definirati s obzirom na to da ne postoji kriterij na temelju kojeg bi mogli odrediti skup dovoljnih i nužnih uvjeta pod skupom predmeta „umjetnička djela“. Logička pogreška stoji u tome da su filozofi zadali a priori uvjet gdje su pretpostavili da su umjetnički predmeti poput recimo „stol“ takvi predmeti da predstavljaju zatvoren skup, dok umjetnički predmeti predstavljaju otvoreni logički skup stvari, jer posjeduje predmete koji ne dijele nikakve karakteristike koje su tim predmetima zajedničke (Carroll, 1999: 206-209).

Weitz primjerice ne gradi svoju teoriju na induktivnom zaključku već tvrdi kako je nužno da sve teorije griješe s obzirom na to da se logika pojma ne može definirati putem nužnih i dovoljnih uvjeta (Carroll, 1999: 210). Umjetnost treba tretirati kao otvoreni pojam jer je umjetnička praksa, originalna, radikalna to jest jedan kreativan proces koji bi ograničili postojanjem nužnih i dovoljnih uvjeta. Prateći umjetnost iz povijesnog aspekta primijetit ćemo kako je u nekom trenutku nastalo neko djelo koje se u tom razdoblju nije smatralo umjetničkim jer nije ispunjavalo nužne i dovoljne uvjete tadašnje aktualne umjetničke teorije, nakon nekog vremena je ono postalo umjetničkim djelom. Tome je tako jer mi ne možemo prepoznati esenciju samog umjetničkog djela. Umjetnička praksa je po svojoj prirodi takva da je otvorena revolucionarnim promjenama što ne znači da neće poštivati neke zadane tradicionalne okvire, već da mora biti spremna prihvatiti mogućnosti promjene. Dakle, umjetnost mora biti takva da uvijek postoji prostora za umjetnikov kreativni razvitak. Umjetnička praksa kao takva nije u

skladu s onim čemu teže tradicionalne teorije a to je pronalazak definicije koja zadovoljava nužne i dovoljne uvjete. Čak i kada bi uspješno zadovoljili kriterije nužnih i dovoljnih uvjeta tada bi pak otišli daleko od onog što je srž umjetnosti a to je inovativno kreativno razmišljanje. Definicija umjetnosti služila bi kao ograničenje umjetničkih inovacija, umjetnost bi tada postala zatvoreni pojam. Možemo se složiti da sama priroda umjetničke prakse ukazuje na važnost toga da se umjetnost vodi kao otvoreni pojam (Carroll, 1999: 210-214).

Vraćajući se na Wittgensteina bitno je napomenuti kako nam metoda *obiteljske sličnosti* pokazuje na koji način da identificiramo umjetničko djelo, kako da razlikujemo umjetnost od ne-umjetnosti. Saznanje da umjetnost nije zatvoreni pojam odgovara umjetnosti kao praksi i daje nam nekakvo objašnjenje o tome što umjetnost jest. Razlikuje se od tradicionalne pozicije jer ne traži samu definiciju već nam pruža način kojim ćemo klasificirati umjetnička djela bez da se pozivamo na njihovu definiciju. *Metodu obiteljske sličnosti* najbolje je objasniti uz pomoću primjera pitanja definicije igre. Wittgenstein se pita što je svim igrama zajedničko? Neke igre su kompetitivne, neke su dinamične, neke zahtijevaju dodatnu opremu, lako je uočiti kako neke igre posjeduju neko određeno svojstvo dok ih druge ne posjeduju. Moguće je da igre i imaju neko zajedničko svojstvo ali nas to ne vodi pravilnoj primjeni pojma, niti ne prepoznavamo igre prema tim svojstvima. Wittgenstein ovom jezičnom analogijom želi ukazati kako mi intuitivno prepoznavamo što su igre, ukoliko bi se pojavila neka nova igra mi bismo intuitivno bili u stanju prepoznati da je to igra. Želi nam ukazati kako bi definicija u ovom slučaju bila nedohvatljiva ali još i bitnije od toga, nepotrebna. Jednako se tako treba ponašati oko umjetničkih premeta. Naše prepoznavanje umjetničkih djela vodi se upravo metodom obiteljske sličnosti. Ono što nas vodi u prepoznavanju jest upoznatost s već postojećim djelima prema kojim mi tražimo paradigmatiku sličnost s novonastalim djelima. Sličnost se pojavljuje u različitim smjerovima i svojstvima, ne postoji samo jedan obrazac razmišljanja. Nova djela slična na druga umjetnička djela na različite načine s obzirom na to da ne postoji zatvoreni skup relacija među djelima. Ova pozicija je daleko od skeptičke pozicije koja tvrdi da nikad nećemo znati što je umjetnost već nam omogućava način kojim ćemo klasificirati umjetnička djela te ih prepoznavati bez da se pozivamo na samu definiciju (Carroll, 1999: 210-217).

Baveći se tradicionalnim teorijama i pokušajem definiranja umjetnosti doveli smo se do niza kontradiktornih, cirkularnih i nepreciznih definicija stoga moramo ukazati na beneficiju teorije otvorenog koncepta koja dozvoljava umjetnosti da ostane otvoreno pitanje s obzirom na njen konstantan razvitak, metoda obiteljske sličnosti pokazala nam je na koji način da



identificiramo umjetničko djelo, kako da razlikujemo umjetnost od ne-umjetnosti. Saznanje da umjetnost nije zatvoreni pojam odgovara umjetnosti kao praksi i daje nam nekakvo objašnjenje o tome što umjetnost jest. Razlikuje se od tradicionalne pozicije jer ne traži samu definiciju već nam pruža način kojim ćemo klasificirati umjetnička djela bez da se pozivamo na njihovu definiciju. Dok sam proučavala sve teorije koje su većinu svoje energije ulagale u pokušaj definiranja umjetnosti shvatila sam kako takvo što nije moguće već je ono što je ukazalo na nekakav bit umjetnosti upravo rezultiralo informacijama koje su proizašle pokušajem definiranja umjetnosti, važno je pokušati definirati umjetnost kako bi se dotakli koncepta koji je upravo čine. Ne postoji univerzalna definicija umjetnosti ali uvijek postoji prostor za njezin razvitak, stoga zaključujem da umjetnost treba pustiti kao otvoreno pitanje.

## 7. ZAKLJUČAK

U ovom radu bavila sam se pokušajem pružanja opće definicije umjetnosti, sve teorije od navedenih pokušale su dati opću, sveobuhvatnu definiciju umjetnosti tako da su pronalazile nužne i dovoljne uvjete koje čine samo djelo umjetničkim. Imitacijska se bavila reprezentiranjem stvarnosti, reprezentacijska reprezentacijom sadržaja i značenja, ekspresionistička unutarnjom emocijom dok se formalistička prvenstveno bavila formom. Dedukcijom ovih teorija došli smo do zaključka da svaka od njih ima dug niz nedostatka, neka djela jednostavno ne iskazuju emocije, ne izražavaju značajnu formu ili pak ne izražavaju ništa. Osim toga ne možemo zanemariti situaciju koja je aktualna i vrlo vjerojatno neće prestati biti a to jest činjenica da je umjetnost promjenjiva i ona se kao takva mijenja u skladu s vremenom u kojoj ona biva, poput situacije s Duchampovom „Fontanom“ koja ukazuje na moderni problem razlučivanja same umjetnosti od ne umjetnosti, običnih artefakta od onih koji se kategoriziraju pod umjetnosti. Upravo zbog takvih problematika kao što je umjetnost i ne-umjetnost bilo bi poželjno dati umjetnosti definiciju. No detaljnom obradom navedenih teorija dolazimo do zaključka da je takvo nešto jednostavno nemoguće s obzirom na to da je nemoguće pronaći zajednička svojstva koja ima primjerice Duchampova „Fontana“ i orkestralna simfonija, pronaći definiciju koja će izbjeći cirkularnost a obuhvatiti sva umjetnička djela i oblike a da pri tome nije preopširna. Međutim neizbježno je doći do zaključka da nam je samo definiranje ponajprije otkrilo nešto o prirodi umjetničkih djela, da je ekspresionistička teorija obuhvatila bit umjetnosti a to jest uzrokovanje emocije, formalistička je nastojala povezati Gestalt psihologiju, ljudsku percepciju i fascinaciju umjetničkom kompozicijom, formom, strukturom, igrom boja, imitacijska je oplemenjena samim povijesnim aspektom te filozofskim promišljanjem, ukazala na važnost reprezentacije te je zasigurno stimulirala potrebu za fotografijom i njezinim razvitkom, osvijestila nam važnost sadašnjeg trenutka, psihologiju sentimentalnog bića koji stoji u nama. Reprezentacijska teorija je od imitacije napravila nešto novo gdje postoji prostor za promišljanje, simboliku, odmicanje od zdravorazumske percepcije vanjskog svijeta kroz manipulaciju reprezentacija. Goodman nam je ukazao na spoznajni aspekt koji nam umjetnost nudi, dok je teorija otvorenog pitanja iz moje perspektive pobijedila u raspravi. Umjetnost treba pustiti kao otvoreno pitanje koje će zauvijek imati prostora za razvitak. Stoga dolazim do zaključka da je umjetnost kao sveobuhvatnu teoriju nemoguće definirati, ali da je pokušaj definiranja umjetnosti doprinio znanjima koje su od velike važnosti.

## 8. SAŽETAK I KLJUČNE RIJEČI

U radu je problematizirana tema definicije umjetnosti, u kontekstu toga da li ju je uopće moguće definirati. Odgovor na to pitanje pronaći ćemo raspravom i pokušajem pronalaska definicije unutar svake od navedenih teorija kao što su reprezentacionalizam, ekspresionizam, formalizam. Unutar glavnih teorija dotičat ćemo se i teorija koje nude alternativna rješenja na pitanje definicije umjetnosti kao što su neo-reprezentacijska, konvencionalistička i neo-formalistička teorija. Nizom pokušaja dolaska do same definicije uvidjet ćemo kako to nije moguće stoga ćemo obratiti pozornost na teoriju otvorenog koncepta. Teorija otvorenog koncepta objašnjava kako umjetnost nije moguće definirati zbog njezinog konstantnog napretka, stoga ćemo zatvoriti raspravu sa zaključkom da umjetnost ne možemo definirati. Osim toga neizbježno je uvidjeti kako iz svih teorija možemo zaključiti zašto je važno definirati umjetnost s obzirom na to da je svaka teorija ukazuje na neke bitne značajke umjetnosti.

**Ključne riječi:** reprezentacionalizam, ekspresionizam, formalizam, neo-reprezentacija, neo-formalizam, konvencionalistička teorija, definicija umjetnosti, teorija otvorenog koncepta, umjetnost kao otvoreno pitanje.

## 9. LITERATURA

1. Aristotel (1981), *Poetics*, Trans. Leon Golden, Tallahassee: FL Florida State University Press.
2. Carroll, N. (1999), *Philosophy of Art*, Rouldege: London and New York.
3. Davies, S. (1991), *The definitions of art*, Ithaca and London: Cornell University Press.
4. Goodman, N. (2002), *Jezici umjetnosti*, Pristup teoriji simbola, Kruzak: Zagreb.
5. Tolstoj, L. (1988), *Contingencies of value*, Cambridge, MA: Harvard University Press.

Članci:

6. Kreiner, L. E. (1993), *Toward a Definition of Art*, Art Education, JSTOR, <https://doi.org/10.2307/3193392>. (Pristup, 23.08. 2023.)
7. Annelies (2015), *Experimental Philosophy and Intuitions on What Is Art and What Is Not*, JSTOR, <http://www.jstor.org/stable/26370130>. (Pristup 23.08.2023.)
8. Pećnjak, D. i Bartulin, D. (2013), *Definicije umjetnosti i formalizam*, Bogoslovska smotra, god. 83, br. 2, str. 375-390.
9. Pećnjak, D. (2003), Nelson Goodman: *Jezici umjetnosti*, Prolegomena, god. 2, br. 2, str. 241-243.
10. Townsend, D. (1977), *Phenomenology and the Definition of Art*, The Southwestern Journal of Philosophy, JSTOR, <http://www.jstor.org/stable/43155164>. (pristup 23.08.2023.)